

A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E O COMBATE AOS IDEAIS FASCISTAS NO CAMPO CULTURAL

Tiago de Melo Araujo (Pós-Crítica/UNEB)⁴⁹

Resumo: A crítica cinematográfica veiculada em jornais, revistas e folhetos autônomos, desponta a partir da década de 60 como uma forma de questionar a arte cinematográfica vigente na época e evolui para o confronto das mudanças que o regime militar impunha nos valores socioculturais através do cerceamento de direitos, da censura e do controle estatal da arte. Esses escritos formam-se através de atos, analogias e do próprio imaginário artístico e construtor da lógica social presente no audiovisual. Logo, através de sua própria estética de elaboração a crítica permitiu o surgimento de uma nova forma de ver, ler e perceber o cinema, ao passo que ia experimentando maneiras subjetivas e objetivas, diligentes e pontuais de compreender e discutir a vinculação, a elaboração e o uso das poderosas imagens simbólicas difundidas pela sétima arte e que se colocavam como um lugar de enfrentamento aos ideais dissonantes que as mudanças impostas pelos militares trazia. Assim, a crítica de cinema muda seu *modus operandi*, atuando em duas frentes: Político e estético, uma cobrança que modifica a estrutura da cinematografia Brasileira com o desenvolvimento de movimentos como o *Cinema Novo*, que trazia na sua gênese os questionamentos que a crítica escrita inflige, muitas vezes, nas entrelinhas do seu discurso combativo à truculência dessa ditadura cultural que assolava o Brasil. Desse modo, essa pesquisa busca evidenciar a colaboração da escrita no enfrentamento que o Cinema trouxe em imagens, discutir o papel da arte na formação de um pensamento contra hegemônico e reafirmar a crítica como um poderoso agente cinematográfico e literário.

Palavras-chave: Crítica cinematográfica. Ditadura. Enfrentamento.

INTRODUÇÃO

Os primeiros trabalhos voltados para a análise de representações cinematográficas tiveram início logo após a consolidação da técnica. Impulsionados pela abrangência comercial que despontava principalmente no cinema americano e espalhava-se rapidamente pelo mundo através de resenhas de apreciação, a crítica foi se instaurando e mudando a maneira de abordagem que inicialmente se limitavam à discutir detalhes técnicos e artísticos da projeção, mas que foram ficando mais abrangentes e incluindo outros aspectos da produção, como cenário, figurino, personagens, roteiro, contexto histórico e social das obras.

Acreditou-se durante muito tempo que um bom argumento crítico deveria possuir um certo grau de coerência, clareza e discernimento, informando o leitor sobre a obra, de modo analítico e que não ficasse na superficialidade do discurso dado, do trivial, sendo necessário ir além da realidade e buscar uma profundidade relativa colocada de maneira sutil que não se foque na descrição ou na simples resenha. O objetivo primordial seria o filme independente do juízo de valor, de gostos ou de apegos pessoais do crítico.

No entanto, mesmo dentro dessa concepção que o filme é o objetivo primordial da análise e que as convicções do crítico não são importantes, AUMONT e MARIE (2003) chamam atenção para a

⁴⁹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural, Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), linha de pesquisa Literatura, produção cultural e modos de vida. Orientador: Prof. Dr. Washington Drummond. Endereço eletrônico: tiaghoaraujo@hotmail.com.

importância do olhar analítico do crítico que ao decidir abordar determinado elemento fílmico estaria fazendo um processo de construção de sentido de grande potência etimológica.

O olhar com que se vê um filme torna-se analítico quando, como a etimologia indica, decidimos dissociar certos elementos do filme para nos interessarmos mais especialmente por tal momento, tal imagem ou parte da imagem, tal situação. A análise é uma atitude comum ao crítico, ao cineasta e a todo espectador minimamente consciente. Em particular deve ficar claro que um bom crítico é sempre, mais ou menos, um analista, mesmo que potencialmente, e que uma de suas qualidades é precisamente a atenção para os detalhes, associada a uma forte capacidade interpretativa (AUMONT; MARIE, 2004, p. 12).

Os debates dos anos 60 alteraram consideravelmente a crítica de cinema ao redor do mundo. Essa década trouxe uma abordagem política aplicada através da teoria do cinema, conforme colocado por Robert Stam (2003). A intensidade das modificações pode ser observada quase 20 anos seguintes no pensamento e nas práticas fílmicas de inúmeros países. A época foi marcada pela propagação de periódicos de cinema que se identificam com o marxismo e com posição política voltada ou recém trazido para a esquerda. Entre esses podemos citar *Cinéthique*, *Positif*, *Cahiers du Cinéma* e *Screen* que foram importantes plataformas de politização da arte cinematográfica.

Uma parte dos esquerdistas que eram influenciados pelo pensamento do filósofo francês Louis Althusser e do dramaturgo Bertolt Brecht, passou a exigir do cinema uma reflexão sobre sua própria lógica de produção. Para os seguidores dessa corrente de pensamento, isso tratava-se de uma obrigação, já que o fazer cinematográfico era justamente um instrumento utilizado para subjugar o outro e que se encontrava aliado ao método ideológico da burguesia desde o seu nascimento

O cinema começou a debater a ideologia de sua linguagem que já vinha cravejado de sentidos e formas que foram se acumulando ao longo da sua história, mesmo que recente, com menos de um século de existência. O cinema que desde o seu nascimento apresentava um potencial ideológico, se colocava nesse momento como um instrumento necessário para luta política.

Uma outra discussão era estabelecida na época, ao abordar a essência da arte. A discussão do Cinema como arte ou como técnica, que imperou na primeira metade do século XX, se fazia diminuída pela visão da importância social do cinema. As imagens decorativas eram tidas como recurso da burguesia que usava o cinema como uma cortina, que escondia as maquinações temáticas e ideológicas atrás do conceito de “cinema de qualidade”.

O papel do crítico passava a explicar o sentido do filme ao público e não se ater somente às questões de forma. O crítico colocava se o filme era reacionário, se apropriava do discurso da elite, se era somente uma descrição complacente da miséria, ou apenas uma contemplação estética. O critério de análise era também o social, o político e o cultural.

No Brasil nos tempos de ditadura e dos ideais Fascistas dos militares que buscavam o domínio dos meios culturais. O objetivo de boa parte da crítica consciente de esquerda e politizada, parte pela intenção de despertar a consciência analítica do espectador. Para alcançar esse objetivo foi utilizado de alguns artifícios para driblar a coerção, a repressão e o silenciamento, buscando principalmente superar as análises de conteúdo mais superficiais sobre o desenrolar da narrativa e da construção dos personagens.

OS ARTÍFICIOS ALTERNATIVOS

Como colocado por RUBIM (2007), Se tratando de políticas culturais, percebemos no Brasil três apresentações distintas que se caracterizam pela ausência, a instabilidade e o autoritarismo. A Ditadura Militar no Brasil fez com que o estado se voltasse para a produção Cultural de uma forma mais incisiva através da sua forma autoritária. A exemplo do cinema novo, a criação da Embrafilme em 1969, procurou-se criar em território brasileiro uma nova cinematografia nacional. Há nesse quadro, uma intervenção nos estágios de concepção, autorização, produção, distribuição e exibição, que transformaram a indústria cinematográfica em um braço estatal do governo que abdicou da lógica de uma atividade econômica regulada por leis de mercado. Assim os intelectuais tecem um contra movimento do próprio cinema para questionar essa produção hegemônica.

Os militares além de regularem as demandas cinematográficas, controlaram também a mídia tradicional, fazendo com que ganhasse força a imprensa alternativa, que nesse momento tornava-se um espaço para pluralidade de pensamentos e abordagens que se colocavam diferentes e contrários aos ideais militares.

Chamamos aqui de Imprensa alternativa os veículos midiáticos de ideologias comunistas, esquerdistas, socialistas e nacionalista, que buscavam resistir ao golpe militar e geralmente se colocavam como independentes e colaborativas. Vale salientar que nem toda imprensa “tradicional” apoiou o golpe militar e mesmo a mídia conservadora sofreu com os ímpetus reacionários do militares, como a censura e a perda da liberdade de expressão.

No entanto, com as restrições cada vez mais presentes e rigorosas, principalmente depois do Decreto Lei de número 1.077, datado do dia 26 de janeiro de 1970, que instituiu a censura prévia à imprensa. Foi necessário para formas alternativas midiáticas, encontrar maneiras de burlar a repressão do regime, que cada vez mais retraía a expressão natural de pensamento das pessoas naquela época.

O jornalista e cientista político e social, Kucinski (1991) coloca que a imprensa alternativa dessa época acabou se dividindo em duas abas distintas mas que conversavam entre si, uma mais radical e voltada para a política que batia de frente com o governo militar, de caráter totalmente esquerdista

e de enfrentamento; e as voltadas para a produção cultural que tentavam driblar a censura através de diversos mecanismos de escrita e de uma postura mais amena e mediatizadora.

A imprensa alternativa que era formado por jornais de esquerda, revistas de contracultura e publicações de movimentos sociais funcionou nessa época como um importante espaço de oposição contra os ideais fascistas do golpe, ao se colocar no campo de frente da luta contra a censura. Entre 1964 e 1980 surgiram mais de 150 formas midiáticas alternativas, que se assemelham pela crítica ferrenha aos ideais militares, a postura combativa, à incalculável censura e repressão de seus colaboradores e principalmente pela vida de curta duração da maioria, que se caracterizaram como algo temporário e que acabavam encerrando suas atividades devido a perseguição, vulnerabilidade dos direitos de livre pensamento e expressão, e aos ataques externos.

Nesse campo da imprensa alternativa que se colocava pautado na produção Cultural, se destacam nessa novamente publicações cariocas, como o famoso *Semanário Opinião*, *O Pasquim*, o paulista *Movimento* e outros jornais nanicos como *Flor do Mal*; *Barbárie*; *O inimigo do Rei*; *Ação Direta*; *Tribo*; que se apresentavam contrários à ditadura e discutiam contracultura na época de uma forma que tentavam despistar os censuradores e resistir aos boicotes e falta de apoio.

A mídia alternativa buscava utilizar o campo cultural como parte de suas estratégias de mudança social, porque era possível estabelecer uma conexão entre política e cultura que não ficasse tão explícita aos olhos dos militares. A possibilidade de reformulação de um projeto de nação através da cultura era o grande interesse dos grupos de esquerda, que notaram nas vias culturais uma forma de refúgio para se discutir política de forma disfarçada.

Uma dessas formas de resistência veio novamente através de críticos de cinema, que driblando a censura, se colocaram a discutir um plano político e estético para o cinema brasileiro a partir de um processo de resistência cultural por meio da escrita nesses jornais e periódicos alternativos dentro de um contexto autoritário. Eles propuseram os escritos cinematográficos como parte da elite cultural de resistência que contemplava a esquerda política contra-golpe e o papel do cinema na sociedade.

A crítica cinematográfica dessa época se colocava, portanto, como um elemento essencial na movimentação intelectual que tentava driblar a censura. Nos escritos de jornais e revistas, os críticos buscavam mediar o pensamento dos leitores e construir reflexões ao fornecer elementos a partir da análise das imagens fílmicas. Assim, o público era chamado atenção para algum aspecto de algum filme que seria capaz de induzir uma forma de pensamento subversiva ao regime de poder vigente.

Os críticos insistiam para que o público tecesse suas próprias estratégias de enfrentamento do regime através da oposição, que cada vez mais era dificultado com o obscurecimento e impedimento

que a censura causava no livre pensamento e na associação de ideias. O cinema nessa época se colocava como parte do discurso, e para o seu entendimento seria necessário um estudo das linguagens, um discernimento político e uma mudança de paradigma sobre a arte do cinema.

Nessa forma de crítica, se fazia possível abordar diversas questões de cunho político através de algum aspecto apresentado dentro da diegese fílmica. Buscou-se criar uma forma de linguagem metalinguística, onde o leitor era desafiado a entender o sentido do texto além do seu conteúdo linear. No entanto, nem todos conseguiam captar as mensagens das entrelinhas do discurso, fazendo com que a compreensão das críticas ficasse cada vez mais dificultada pelo apuro intelectual das mesmas, já que os principais e decisivos argumentos não se apresentavam de forma somente objetiva e aparente. Vani Kenski (1990) coloca que a os jornais de esquerda dessa época criaram um tipo de linguagem codificada.

Isso se deu por causa da censura prévia, pois se fazia necessário “enganar” os censuradores que tinham acesso antecipado ao material antes deles ser impresso, assim criava-se textos complexos e ambivalentes que tentavam disfarçar a intervenção do crítico através de denúncias implícitas.

Além das mudanças nos enunciados, eram utilizadas diversas estratégias textuais que denunciavam também as modificações nos artigos. O excesso de material publicitário e os espaços em branco encontrado nos textos, apontavam para a modificação posterior feito pelo comitê de censura.

Criava-se um padrão de crítica cinematográfica que se aproximava da ideia teórica e ideológica. Sobchack e Bywater (1989) colocam que foram se trazendo para esses escritos diversas influências semiológicas, dos estudos linguísticos, da psicanálise, do estruturalismo e das discussões feministas. Fazendo com que o foco, fosse a produção de sentidos através do discurso fílmico atrelado ao contexto histórico cultural e não ao modelo de produção.

Com a influência desse determinismo cultural, a crítica cinematográfica passa a analisar o próprio processo de significação, que se colocava a refletir a sociedade através dos problemas elucidados nos filmes. Através da crítica em cima dos aparelhos ideológicos do estado, se criticava principalmente o cinema dominante para fazer um paralelo com o estado dominante.

Se boa parte da crítica canônica buscava filmes que trouxessem primorosos roteiros, técnicas impecáveis e atuações exemplares, essa nova crítica buscava defender filmes que eles consideravam ideologicamente corretos. Despontava na preferência dos críticos os filmes longe dos grandes orçamentos e estúdios. Foi se valorizando um cinema considerado “menor” como colocado por Deleuze e Guattari (1996) ao abordar a potência da literatura de Kafka.

Assim o cinema hegemônico foi sendo deixado de lado pelos críticos que optavam por essa ideologia combativa, e foi se investindo em filmes alternativos que traziam uma visão mais pluralizada de mundo.

Muitos desses críticos se voltaram também para a produção de conteúdo audiovisual. Mesmo com as dificuldades de produção surgiram duas correntes cinematográficas que contemplavam na sua formação os ideais e os agentes que se encontravam na mídia impressa: O Cinema Novo e o Cinema Marginal

OS NOVOS MARGINAIS

No Brasil, é necessário salientar a proposta de uma discussão estética pelo cinema, através do debate da cultura como expressão popular. Para os críticos e cineastas que integravam esse período, o cinema nacional só seria genuinamente brasileiro se buscasse retratar de maneira mais fiel possível os hábitos e costumes de sua população, voltando inclusive para a ruralidade.

Essas colocações formaram a gênese conhecida como Cinema Novo, que foi um movimento manifesto surgido através do papel de intelectuais, principalmente críticos, cineastas e entusiastas do cinema que buscaram modificar a realidade da cinematografia brasileira, para condizer com a realidade da sociedade no início da segunda metade do século XX.

Em 1960, começa-se a falar com certa insistência em Cinema novo. Os artigos de Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e na revista Senhor, Alex Viany em Leitura e Senhor, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes e Gustavo Dahl no Estado de São Paulo, Carlos Diegues, David E. Neves, Sérgio Augusto, Miguel Borges nas páginas do Metropolitano, órgão dos universitários cariocas; em sua fase de ouro (onde trabalhavam também, em outros setores, ou escrevendo esporadicamente sobre cinema, Arnaldo Jabor, Carlos Estevam, eu, Fernando Duarte, Mário Rocha, Cosme Alves Neto). Era uma nova geração de críticos empenhada em reformular a política de análise de filmes, encarando a crítica não como um fim em si, mas como um aprendizado que os levasse à realização (COSTA, 1966, p. 202-203).

As raízes da crítica cinematográfica estão desde sempre na gênese do cinema novo, como colocado por Costa (1966). Pensar o cinema serviu de preâmbulo para aqueles que viriam a integrar o pensamento do movimento, seja ele na sua linha de produção ou na legitimação de determinada obra.

A imprensa teve um papel decisivo nessa época, destacando-se algumas plataformas onde atuavam os críticos, principalmente no Rio de Janeiro. Os mais destacados foram Jornal do Brasil com o suplemento Dominical; o Correio da Manhã; e O encarte dominical do Diário de Notícias — O Metropolitano; que traziam os textos desses jovens críticos na concepção de um pragmatismo cinematográfico (SIMONARD, 2006, p. 19-21).

Os realizadores do Cinema Novo eram na sua maioria jovens, universitários, amigos e cineclubistas que eram influenciados principalmente pelo Neo-Realismo Italiano e a Nouvelle Vague Francesa. O clube de Cinema da Bahia, idealizado e organizado pelo crítico e advogado Walter da Silveira, fundado em 1950, teve uma grande importância por reunir os principais nomes do movimento nos seus domínios, onde discutiam um cinema não necessariamente industrial e comercial, mas sim de conotações ideológicas definidas, que depois faria uma conexão Bahia-Rio na concepção e execução dos ideais do movimento.

Não resta dúvida, porém, que o aprendizado do cinema, da arte do filme é feita nas sessões do Clube de Cinema da Bahia. Descobrimo-se o neo-realismo italiano e a escola soviética, Glauber Rocha, mentor intelectual de toda a escola baiana, desperta para a possibilidade de fazer, aqui, um cinema voltado para o drama do homem brasileiro (SETARO, 1997, p. 27-28).

Esses primeiros Anos, os Cinemanovistas fizeram filmes sobre os problemas sociais brasileiros, em oposição às chanchadas⁵⁰ da Atlântida⁵¹ e dos filmes da Vera Cruz⁵², se destacam nesse período as três obras considerados da época de Ouro do Cinema novo, que trazem a temática rural: Vidas Secas de Nelson Pereira dos Santos; Os Fuzis de Ruy Guerra; e Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha.

Nesse início do movimento, as filmagens do espaço urbano fragmentado, era visto como uma ideia de progresso que deveria ser evitado, afinal de contas, para os cinemanovistas, o país sempre passou por um retrocesso sócio-político-cultural. Buscava inclusive, não se falar em cinema nacional e sim em cinema popular.

A situação muda com o golpe militar de 64, que altera a agenda das elites intelectuais brasileiras, inclusive dos cineastas e críticos do Cinema Novo, que voltam às temáticas urbanas para demonstrar que o cosmopolitismo que poderia outrora identificar uma ilusão de progresso, já não seria possível pelo caos e instabilidade que o regime trouxe para esses espaços e para a sociedade em geral.

Este segundo momento do Cinema Novo que vai de 1964 a 1968, busca em telas um diálogo que utiliza definitivamente a crítica sobre a instauração da ditadura militar. Esse período se destacam os discursos desenvolvimentistas e uma alocução favorável a reestruturação da ordem social, trazendo, como já dito, novas temáticas e um mote político muito mais engajado. Os filmes que se destacam nessa época são: O Desafio (1965) de Paulo César Saraceni; Terra em Transe (1967) de

⁵⁰ As chanchadas foram um gênero de filmes Brasileiros que ficaram famosos entre as décadas de 1930 e 1950. Se tratavam de comédias musicais, de humor ingênuo e caráter popular.

⁵¹ Atlântida foi a maior produtora de Chanchadas em terras Brasileiras produzindo mais de 60 obras entre 1941 e 1962.

⁵² A companhia Cinematográfica Vera Cruz foi um estúdio cinematográfico brasileiro, que produziu mais de 40 filmes de temáticas variadas entre 1949 e 1954.

Glauber Rocha; *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl e *A Grande Cidade* (1965) de Cacá Diegues.

No entanto, foi a obra do segundo período do cinema Novo feito por Glauber Rocha: *Terra em Transe*, o passo inicial que esteticamente abriu as portas para um cinema diferente feito na Boca do Lixo em São Paulo. Aqui, o “principal nome da época”, trouxe a visão de um Cinema Novo em agonia, que não conseguia lidar com as questões elencadas inicialmente como movimento, e apontava para uma esquerda já politicamente desestruturada pela repressão e conflitos internos.

Ridenti, (2000) coloca que depois do impacto da derrota de 1964, permaneceu na maioria dos cineastas do Cinema Novo a busca pela identidade nacional do brasileiro. Mas esses foram mudando as características desse romantismo, que ia deixando de ser revolucionário para encontrar seu lugar dentro da nova ordem estabelecida.

A partir de *Terra em Transe*, O Cinema Novo perde sua força na produção de um discurso político engajado, representando o poder da censura que conseguia desmobilizar a produção que vinha sendo desenvolvida dentro do movimento. Se inicia a terceira fase do Cinema Novo, uma produção com menos crítica social, menor volume de produção e pautada nos valores do Tropicalismo, onde se destaca o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade.

A resposta crítica aos militares, a reação aos questionamentos do Cinema Novo e a mudança na ordem do dia do cinema nacional com a criação da Embrafilme, trouxe o surgimento de outro importante movimento Brasileiro datado de 1968 à 1973, conhecido como Cinema Marginal ou Cinema da Boca do Lixo. Diferente do cinema novo que teve suas bases instauradas principalmente no Rio de Janeiro e na Bahia, o Cinema Marginal se dá nas ruas de São Paulo. Ao tematizar a transgressão das ruas nas figuras de criminosos e prostitutas, foi um cinema mais agressivo, feito em resposta à repressão política posterior aos atos Institucionais e bebia na fonte da crítica social que os escritos e os filmes do Cinema Novo trouxeram.

O movimento do cinema Novo que se inspirava nas vanguardas europeias, no cinema de autor, tentava se colocava em um terreno de mediação e infiltração, buscando formular uma indústria cinematográfica de distribuição estatal, acabou divergindo do seu descendente direto, O Cinema Marginal que se inspirava no movimento de cinema underground Norte Americano. Aqui o “Udigrudi” se instalou através dos precedentes abertos pelos Cinemanovista, partiram para um enfrentamento muito mais direto, ignorando na maioria das vezes, a lógica de mercado, a técnica, os pudores e a censura. O Cinema Novo apresentava a Estética da Fome, e o Cinema Marginal, a Estética do Lixo (XAVIER, 1996).

Ignorando a desmobilização da esquerda intelectualizada, o cinema Marginal apresenta um projeto mercadológico totalmente diferente ao fazer seus filmes com baixíssimos orçamentos, possibilitado pelo uso do Super-8⁵³ em ritmo industrial e ao não se apegar à diversas questões que acabaram formando uma visão pessimista que apagou a chama do Cinema Novo. O cinema marginal, por exemplo, nunca teve um manifesto ou se arranjou politicamente como movimento. Se organizou de forma mais orgânica e desarticulada.

Mesmo assim, alguns filmes do Cinema Marginal se tornaram um grande sucesso de público, mesmo através de seus motes revolucionários e dos desafios de distribuição em meio à censura. Entre eles se destacam, *A Margem* (1967) de Ozualdo Candeias; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla; e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), de Júlio Bressane.

No entanto, a maioria dos filmes do cinema marginal e Cinema Novo não atingiram o sucesso conquistado pelas Chanchadas, a grande maioria não chegou ao conhecimento do público e nunca foram exibidos no circuito comercial convencional, sendo disponibilizado somente através de sessões clandestinas.

INTERDEPENDÊNCIA

Como colocado, importantes cineastas das duas correntes eram também críticos que escreveram sobre cinema. Podemos destacar Glauber Rocha, o mais lembrado nome do Cinema Novo e Gustavo Dahl que se destacava juntamente com Jean-Paul Bernardet à frente da coluna cultural do já citado jornal alternativo *Opinião*, surgido em 1972 e por muitos considerado o mais importante veículo de comunicação da mídia alternativa Brasileira. (KUCINSKI, 1991)

Glauber, um dos fundadores do cinema novo, além dos já citados *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), dirigiu o importante filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968). Em 1971 perseguido e exilado, no Congo lançaria *O Leão de Sete Cabeças*. Além disso, publicou dois importantes livros contendo sua visão crítica, são eles *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, publicado em 1963 que trazia críticas e artigos escritos entre 1958 e 1963; e *Revolução do Cinema Novo*; a obra testamento do autor publicado em 1981. Escrito após o lançamento do seu último filme, *A Idade da Terra* (1980) o livro foi lançado meses antes de sua precoce morte no mesmo ano.

Além de Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, foi um dos principais nomes por trás da crítica do Cinema Novo. Sem participar diretamente do movimento, os seus escritos ressoavam Brasil a

⁵³ O super-8 é um formato cinematográfico surgido na década de 60 e popularizado na década de 70 que se caracteriza pelo seu baixo custo em relação aos formatos da época. Foi muito utilizado nos filmes de baixo orçamentos.

dentro e ecoavam na produção dos filmes. Chegou a escrever com o codinome de Carlos Murão⁵⁴ para fugir da censura prévia que seu nome já ocasionava pelos seus escritos anteriores. Em 1965 foi escrito por ele a primeira grande análise sobre o movimento do Cinema Novo, que seria publicada originalmente em forma de livro como *Brasil em Tempo de Cinema*, em 1967. Além desse livro, parte do estudo da crítica cinematográfica desse período está no livro *Trajectoria Crítica* (1978), obra de autoanálise que contém os principais padrões essenciais para conhecer as conjeturas críticas daquela época, onde coloca que seu objetivo nos textos era superar as estéticas ainda normalizadoras e os modelos impressionistas pautados na historicidade.

Gustavo Dahl é uma figura emblemática nesse contexto, filho de pai argentino e mãe brasileira, nasceu na Argentina e naturalizou-se brasileiro, transitou entre o ofício de crítico e a de realizador depois de uma temporada na Itália onde estudou Cinema e conheceu Paulo César Saracene integrando-se ao Cinema Novo através dele. Como crítico escreveu para importantes publicações como *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, as revistas *Cahiers du cinéma* e *Civilização Brasileira*, além dos importantes jornais independentes: *Opinião* e *Movimento* nos quais defendia constantemente a liberdade de expressão e o cinema brasileiro. Seu filme *O Bravo Guerreiro*, de 1969, se destaca na segunda fase do cinema novo pelo caráter político e crítico social. Depois se enveredou pela política como colocado por Gatti.

A figura de Gustavo Dahl dispensa apresentações, afinal ninguém desconhece a sua defesa em relação ao Cinema Novo, a sua participação na formação da política cinematográfica brasileira onde passou pela Embrafilme, Abracine, Concine entre outros, e a sua posição conciliadora entre Estado e mercado. Na condição de Superintendente de Comercialização da Embrafilme, talvez a sua maior participação política e mercadológica, consagrou a estatal como a segunda maior empresa atuando no mercado cinematográfico brasileiro (GATTI, 2005, p. 37).

Dahl encontra dentro do poder a possibilidade de colocar seus projetos sobre o cinema em prática. Ao sair de uma posição política contrária no início dos anos 60 e aderindo à estatal, a fim de proteger o cinema brasileiro, se assemelha ao personagem protagonista do seu filme *O Bravo Guerreiro*, que trata de um político que acaba indo para o partido da oposição, para conseguir promover mudanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O radicalismo imposto na falta de liberdade da ditadura, e o fascismo do controle midiático através da censura, fez surgir um comportamento de resistência cultural expressa por uma guerrilha comportamental colocado através da contracultura que buscava no cinema, literatura, poesia, música e artes plásticas e visuais em geral o enfrentamento direto ou indireto do sistema.

⁵⁴ Além de Carlos Murao, ele utilizou também os nomes Carlos Richter ou Álvaro Ferreira, possibilitando escrever textos mais incisivos, pois quando os escritos chegavam com o nome Jean-Claude Bernardet já eram automaticamente censurados pelo histórico do crítico.

Comportando assim, uma nova juventude que diariamente buscava driblar o retrocesso através da indisciplina, da ousadia e da rebeldia que recusava obedecer a ordem criando novos padrões comportamentais.

Podemos perceber que os críticos de cinema participaram ativamente da resistência pela cultura ao estabelecer nos seus textos relações entre o filme e a sociedade, ao tentar conscientizar a população, como imperativo político e também ao partirem para a prática fílmica com obras que sistematizaram os seus ideais.

Esses críticos modificaram a estrutura da produção cinematográfica Brasileira ao legitimar estéticas e temáticas, permitindo o nascimento de correntes cinematográficas como o Cinema Novo e O Cinema Marginal. Ao possibilitar a proliferação e apreciação de filmes que eram diferentes dos padrões técnicos e narrativos apreciados outrora, foi necessária uma nova forma de fazer e entender o cinema como prática cultural que transformou para sempre a lógica, o sentido e a forma do fazer cinematográfico em solo brasileiro.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- CARVALHO, Maria do Socorro. *Imagens de um tempo em movimento: Cinema e Cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)*. Salvador: Edufba, 1999.
- COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo (Introdução ao Novo Cinema Brasileiro)*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editores, 1966.
- DIAS, José Umberto (organização e notas). *Walter da Silveira, o eterno e o efêmero*. Salvador: Oiti, 2006.
- GATTI, André Piero. *Distribuição e Exibição na Indústria Cinematográfica Brasileira (1993- 2003)*. 2005. n. p. 353 Tese (Doutorado em Multimeios) – Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, São Paulo.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: Nos tempos da Imprensa alternativa*. São Paulo: Ed. Página Aberta Ltda., 1991.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro /São Paulo: Editora Record, 2000.
- RUBIM, Albino e BARBALHO, Alexandre. *Política culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007.
- SETARO, André. *Panorama do Cinema Baiano*. Salvador: FUNCEB / Coordenação de Imagem e Som, 1976.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Senac, 1999.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- XAVIER, Ismael. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.